

Na Bienal de Veneza com Paul Tillich

Jaci Maraschin

Não estou mais do lado oposto de uma mesa,
ou estou,
mas a mesa encompridou,
e tanto e tanto,
que infinita ponte se fez,
estendida sobre o tempo dos verdes anos a este mês de maio
de meia madurez:
palco em que se esvai um símbolo tombado.
Ernesto Wayne

Sonhos e conflitos: a ditadura do espectador

A Bienal de Veneza chegou à sua quinquagésima edição neste segundo semestre de 2003 depois de 108 anos decorridos desde a primeira delas, realizada em 1895. Foi inaugurada no dia 14 de junho e durará até o dia 2 de novembro. Inspirou a montagem de inúmeras outras bienais pelo mundo afora, incluindo a nossa de São Paulo. Nela revelaram-se alguns dos principais artistas plásticos do fim do século dezenove e do século vinte. Começa a mostrar, também, o que está surgindo no início deste século vinte e um. O título acima, “Sonhos e conflitos: a ditadura do espectador”, foi fragmentado em diversos subtítulos correspondentes a salas de exposição mais ou menos relacionadas com ele. Essas salas são as seguintes: “Pintura de Rauschenberg a Murakami” (1964 a 2003), no Museu Correr, na Praça de São Marcos, “Atrasos e revoluções”, “Zona”, “Clandestino”, “Linhas falhas”, “Sistemas individuais”, “Z. O. U. Zona de urgência”, “Estrutura de sobrevivência”, “Representações árabes contemporâneas”, “Alteração do cotidiano”, “Estação Utopia”, “Links” e “Interlúdio” nos Giardini e no Arsenale, amplos espaços de fácil acesso por meio do pitoresco

sistema de navegação da cidade. Além dessas salas especiais, os visitantes de Veneza podem ainda apreciar nada menos do que 19 outras mostras paralelas espalhadas pela bela cidade italiana. Nas antigas igrejas barrocas distribuídas entre canais e incrustadas em pequenas praças proliferam concertos de pequenas formações camerísticas com música de Vivaldi e de seus contemporâneos. Se o visitante tiver sorte poderá até mesmo participar num concerto aquático ao longo dos canais navegando nas românticas gôndolas ao luar. Nesta época do ano os caminhos labirínticos de Veneza enchem-se de turistas de todas as partes do mundo e os vaporetos levam seus passageiros para lugares como Murano, Burano e Torcello, pequenas ilhas na beira da Laguna, também cheios de arte e beleza. Vale também a pena visitar o belo cemitério onde estão sepultados alguns dos grandes artistas do século vinte como, por exemplo, Igor Stravinsky e Diaghilev.

Sonhos

Quando li pela primeira vez o título desta Bienal fiquei esperando a presença de obras oníricas e de teor psicanalítico como as dos artistas surrealistas do século vinte. Mas o surrealismo não se fez evidente. Não obstante, pode-se ligar algumas obras a esse movimento. Lembro-me de ter visto um quadro de Magritte num dos pavilhões paralelos. Mas não vi nenhum Dali. Talvez se pudesse perceber a presença do surrealismo, por exemplo, no pavilhão da Austrália, no da Ucrânia e em alguns outros lugares. Mas o visitante não se convence de que a bienal tenha muito a ver com sonho.

E conflitos

O curador da bienal de Veneza deste ano, Francesco Bonami, reconhecendo que o mundo atual está enredado em questões não resolvidas e sonhos frustrados, pergunta pelo sentido da arte e do evento que montou. Responde: “Sinto com muita força que se pode criar irrelevância para atacar o absurdo da guerra, da violência e da discriminação”. Acha que pode “produzir sonhos capazes de conter a loucura dos conflitos”. E mais, que “a bienal de Veneza adquire poder ao se ser fundamento simbólico para possíveis soluções”. (1) Parece que Bonami acredita em milagres e espera que eles se realizem.

A ditadura do expectador

Segundo o curador desta exposição ela representa importante mudança, da visão ditatorial do curador/organizador das mostras do século vinte para a “ditadura do expectador”. O mesmo Bonami acredita que sua bienal “oferece ao olhar e à imaginação do visitante o mundo complexo transformado pelo olho e pela imaginação do artista” e que em sua oferta artística “os conflitos da globalização são enfrentados pelos sonhos românticos da nova modernidade”. Acredita ainda que nós somos todos artistas embora nem sempre nos demos conta de que temos nossa própria imaginação e experiência, e que todos nós nos esforçamos para “alcançar a tensão entre o espírito interior e a segurança utópica de nossa vida cotidiana”. (2)

Comentário

Achei muito difícil, depois de percorrer os quilômetros da exibição de obras de arte desta bienal entender o que seus organizadores esperavam que viéssemos a entender. Muitos dos supostos sonhos, por causa dos conflitos, acabaram sendo pesadelos. Mas o conflito por excelência e que, certamente, seria o sonho por excelência, é a presunção de que, diferentemente das bienais, anteriores, o expectador desta vez tornar-se-ia ditador. No museu Correr, por exemplo, os expectadores eram vigiados por gentis senhoritas incumbidas de lhes impedir fotos e filmagens. A ditadura era delas. Nem lá nem nos Giardini nem no Arsenale se podia entrar sem pagar. Se essa ditadura do espectador queria e quer dizer a minha liberdade de olhar e de ver o que meu horizonte cultural me permite ver, em nada difere do que os espectadores viram e puder ver nas bienais anteriores. Essa suposta “ditadura” não consegue nem poderá conseguir ocultar o fato de que alguém antecipadamente decidiu quais obras seriam selecionadas para a minha fruição e de onde viriam. A ditadura, se existe alguma, é dos curadores. Paradoxalmente, o mesmo Bonami, encarregado do evento, reconhece que essa exposição “oferece ao olho e à imaginação do espectador o mundo complexo transformado pelo olho e pela imaginação do artista”. Na verdade, não se trata apenas disso. Esse olho e essa imaginação do artista passaram primeiramente pelo crivo da escolha dos que detinham o poder de determinar quais artistas com que tipo de

olho e com que forma de imaginação poderiam servir a seus propósitos. Se eu pudesse ter escolhido a delegação brasileira teria, certamente, trazido para Veneza obras de artistas que me parecem muito mais representativos de nossa estética do que os que lá compareceram. Querem alguns exemplos? Aí estão Tomie Ohtake, Glauco Rodrigues e Carlos Vergara, para citar apenas os que mais conheço. Vão me dizer que eu não entendi o que significa essa “ditadura do espectador”. O espectador sou eu e eu não posso tirar os quadros do lugar. Não posso fazer parar o vídeo que está sendo mostrado numa sala escura. Tenho que andar de um lado para outro entre paredes fixas e painéis presos nas paredes. É verdade que posso me deitar sobre vastos sofás vermelhos cobertos de almofadas também vermelhas. Mas não posso alterar a cor desses sofás nem substituí-los por poltronas de outras formas. Levando esses pensamentos a conseqüências esperadas, a ditadura do espectador seria impossível, principalmente porque não há espectador mas milhares de espectadores, cada qual com seus sonhos e conflitos e, pior, com seus atrasos e poucas revoluções. Pode ser que eu esteja enganado. Que quer dizer “ditadura”? Mais precisamente, “ditadura do espectador”? Poderá o espectador, no âmbito de sua função de espectador, exercer qualquer ditadura? Poderão o olho e a imaginação do espectador transformar o objeto olhado e imaginado num outro objeto além do que se vê e pensa? Ou será que o curador chefe com seus curadores coadjuvantes estariam pensando em termos de hermenêutica? Estariam querendo dizer que eu, espectador, posso ver o que eu desejo ver e imaginar o que me vier à cabeça? Mas dizer o que eu posso ver dentro dos limites do meu horizonte cultural não é necessário nem ajuda a determinar o tempo da minha contemplação e da minha fruição.

Pintura de Rauschenberg a Murakami (1964-2003)

Esta parte da Bienal de Veneza foi montada no Museu Correr com a colaboração de BrasilConnects,(3) para, de certa forma, afirmar a presença da pintura no mundo das artes e, até mesmo, sua centralidade. A mostra de 50 quadros traz exemplos da obra de artistas que atuam entre os anos 64 e 2003 . Os mais conhecidos são Francis Bacon, Basquiat, Roy Lichtenstein, Takashi Murakami, Robert Rauschenberg e Andy Warhol. Os curadores tentaram afirmar o que parecia

ter sido negado principalmente entre os anos 68 e 77. Os quadros vão do puro abstracionismo até o figurativismo passando pelo cubismo, pelo decorativismo e até mesmo pela op art. Em 1964 Rauschenberg tornou-se o primeiro norte-americano a ganhar o primeiro lugar entre os expositores daquela Bienal. Pode-se dizer que reinventou a pintura, abalada que estava desde o final da segunda guerra mundial. Talvez Andy Warhol tenha sido o artista que melhor definiu os novos rumos dessa arte quando afirmou: “Se vocês quiserem conhecer Andy Warhol olhem apenas para a superfície de meus quadros – não existe nada atrás deles”. “A pintura era a sua identidade e não a representação dela”, como escreveu Bonami no prefácio do catálogo dessa exposição. (4) Tive a impressão de que a maior parte dessas obras queria ser, mais do que espaço, mera superfície

Atrasos e revoluções

“Como qualquer ser humano, estou cansado de esperar”, pintou Sam Durant, fazendo da obra de arte simples cartaz. Por que chamar de “atrasos e revoluções” esta parte da exposição? Daniel Birnbaum, um dos curadores desta mostra, nos acode: “A maior parte das obras expostas aqui mostra retornos e repetições: chegaram atrasadas ou com efeitos retardados em nosso mundo caracterizado por heterogeneidade e polifonia temporal em vez de progresso linear”. (5) Queria dizer com isso que não se pode falar de progresso na história da arte. Esta parte da exposição mescla pintura, escultura, instalação, fotografia e vídeos. Traz o passado de volta para o presente embora o reciclando e fazendo do retorno algo novo. Nesse sentido, algumas cópias se tornam mais originais do que o objeto copiado. O mesmo Birnbaum relembra esta famosa frase de Kierkegaard: “Quem quer trabalhar, gera seu próprio pai”. A espera torna-se, então, desnecessária porque, em última análise, tudo é presente. Podemos perguntar, naturalmente, em que sentido repetimos o passado? Assim, também, como o passado serve de modelo, às vezes, também o futuro ou o que se poderia chamar de utopia. Mas nesta bienal a utopia não parece ter encontrado lugar de destaque. Essa mistura de tempos tornou-se perceptível no vídeo de Andy Warhol, Espaço interior e exterior, produzido em 1965. O artista Dan Graham explora técnicas inspiradas no método fenomenológico, e explora os

diferentes modos do funcionamento da vida psicológica por meio de pequenos atrasos expostos em seus vídeos relacionados com cenas já vistas. Por outro lado constata-se que a busca permanente de inovação é extremamente problemática posto que nenhuma época da história da arte teria esgotado os recursos existentes então. Nesse caso, a volta seria a reviravolta. É por isso que o autor da introdução desta parte do catálogo cita Franz Kafka com propriedade: “O messias só virá quando não for mais necessário... ele não virá no último dia mas no fim do último dia”.

Zona

O curador, Massimiliano Gioni, diz que a Itália é uma zona de terremotos. Esta parte da mostra localiza-se nos Giardini e parece flutuar sobre os escombros da antiga civilização do país. Diz ele que esse espaço não se destina à celebração mas à participação. “Trata-se de espaço pertencente a esta geração precária”. (6) O vídeo de Ana de Manicor e ZimmerFrei, repete à exaustão: “Io non faró figli per questo paese”. São mulheres que se recusam à missão tradicional da maternidade. Protesto? O filme termina com uma mulher chorando. ZimmerFrei é um grupo de trabalho que se compraz em desmanchar peças de teatro oferecendo aos espectadores apenas barulho.

Clandestino

Sylvia Chivaratanond começa a introdução ao catálogo desta seção da Bienal com duas citações provocantes. A primeira é de Gertrude Stein: “Não há respostas. Nunca haverá qualquer resposta. Essa é a resposta”, seguida de outra de Salman Rushdie: “A maior parte das coisas que interessam em sua vida acontecem na sua ausência”. (7) Sylvia parte da filosofia de Giles Deleuze a respeito do pensamento como centro da criação e da transformação da vida. Citando a obra de Deleuze e F. Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, relembra que “a arte cria novas possibilidades não porque transmita novas idéias e mensagens nem porque nos ofereça qualquer teoria a respeito do mundo mas porque leva a linguagem a seus limites”. Diversos vídeos ironizam a realidade como, por exemplo, *Football*. São diversos monitores mostrando ao mesmo tempo imagens que falam da

reciclagem do lixo como se fosse a salvação do mundo, a imagem de uma mulher amordaçada com fita crepe, a de outra (ou a mesma?) dentro de um saco de lixo e a de um tanque de guerra passando por cima dos sacos de lixo (estaria a mulher lá dentro?). Num outro vídeo uma enorme escavadora depois de recolher toneladas de lixo arrasta um homem pelas ruas. Diversas cenas de non-sense formam a sequência de outro vídeo chamado *Father* de Duron Solomons. Por que chamar de “clandestino” esta parte da exposição? Sarah Canarutto explica: “O termo vai além das simples implicações políticas. Pode funcionar em diversos níveis uma vez que não estabelece nenhuma ligação formal entre a palavra e os aspectos específicos da exposição... esse título não dá ao público qualquer referência nem introdução: “clandestino” pode ser um comentário, perguntas, definições, propostas ou pensamento dependendo da maneira como o espectador se situa em relação com a obra de arte.” Afirma, mais adiante: “A obra de arte é capaz de expressar sua qualidade clandestina na faculdade que tem para superar regras e parâmetros reforçados pelas convenções.” (8) Muito embora a autora dessa introdução procure descartar a idéia por detrás da escolha da palavra “clandestino”, os artistas convidados encaixaram-se perfeitamente nos propósitos do espaço oferecido a eles. Insiste no tema geral da Bienal, “a ditadura do espectador” para nos fazer crer que são os nossos olhos os responsáveis pela organização do evento e não os olhos de seus organizadores. Percorrendo a sala dessa exposição não havia clandestinos e as obras eram tão abertamente instaladas que não sobrava nelas nem para elas qualquer elemento perceptível de clandestinidade. Linhas falhas

O subtítulo desta parte da mostra chama-se “Arte africana contemporânea e paisagens mutáveis”. Os curadores desta sala querem mostrar os efeitos do colonialismo, da migração e da globalização no mundo contemporâneo. O referencial é fortemente político. Perpassa pela sala certo ar de desolação. Trata-se de obra de arte ou de propaganda? Como desenredar as duas coisas em situações humanas, sociais e de sofrimento como as do continente africano? O que mais me chamou a atenção foi o trabalho de Moshekwa Langa feito de colagens, desenhos, instalações e vídeos. Melhor do que tudo é sua história em doze partes e três atos que nada conta. Trata-se de uma não-história. Nesse vídeo misturado com

instalação e outras coisas as pessoas estão sempre esperando: o ônibus, não se sabe o quê nas portas das casas pobres, o tempo passar sem qualquer perspectiva. Talvez essa espera caracterize o terceiro mundo. Espera-se por alguma coisa que venha sacudir a vida. Mas essa coisa nunca chega. Gilane Tawadros, no prefácio do catálogo dessa secção, nos diz que o título, “Linhas falhas”, revela fraturas na superfície da terra, e também a possibilidade de novas paisagens. Entende que “a globalização e seu impacto seja o tema subjacente da mostra, mas não apenas como troca de produtos ou como a erosão dos estados nacionais em favor das multinacionais. Em vez disso, os modelos de globalização passam pela experiência do exílio político, dos cidadãos expatriados e dos imigrantes e refugiados entre outros. Essas “linhas falhas” de nosso mundo contemporâneo manifestam-se nas contradições da vida diária que nos apresenta ao mesmo tempo negação de oportunidades e possibilidades de mudança”. (9)

Sistemas individuais

Igor Zabel, curador desta mostra, começa a introdução ao catálogo com considerações de tipo marxista, citando Adorno: “A ênfase nas obras autônomas já é de natureza sócio política.”(10) Mas, depois de Hegel que considerava que a arte havia se acabado, talvez ainda seja possível reconhecê-la como “forma diferenciada”. A sala dos “sistemas individuais” ao mesmo tempo 000 que reconhece o caráter sistêmico da cultura (e da arte), dá lugar ao artista “autônomo”. É por isso que Luisa Lambri, ao apresentar suas ”cortinas” (quem dá esse nome à seus painéis sou eu) diz o seguinte: “Não traço novas geografias do espaço mas novo mapa de mim mesma, onde o exterior e o interior parecem coincidir”. Mas o que mais me atraiu nesta parte da Bienal foi o vídeo de Pavel Mrkus, Oração do PW20/LW, 2001. Trata-se da apresentação de seis minutos da ação de um robô destinado a pintar a lataria de carros acompanhada do canto tradicional budista chamado sutra. A gravação da música foi feita num mosteiro de Kyoto pertencente à seita Shin originada no século XIII. O autor descreve assim as diferentes cenas de seu vídeo: (1) Repetição mecânica de orações pré-programadas. (2) Movimento ciberneticamente ritualizado dos motores. (3) Industrialização do comportamento religioso. (4) Idolatria de

processos tecnológicos. (5) O aumento do número de imagens produz a sua diminuição. (6) Aparecimento para desaparecer. (7) Tudo serve para expor o nada.

Mladen Stilinovic exhibe seu Dicionário da dor. Ele acha que o poder é cínico. E conta esta história: “Ao meio-dia o poder diz boa-noite e me fita nos olhos e eu fico envergonhado. Eu sei que no futuro vou dizer boa-noite (pois a gente aprende pela repetição até mesmo inconscientemente), muito embora não se aprenda apenas a repetir mas também a esquecer. Eu mostro na minha arte esse cinismo do poder convencido de que em comparação com ele a arte é nada, absolutamente nada. Estou convencido de que a arte é nada. Nada, dor. É manifestação da falta de poder, sem visão, cega, surda... dor que perdura... no zero. Quando eu digo dor surgem imediatamente questões: qual dor, dor de quem, de onde, como se a dor pudesse ser analisada e explicada... a dor está aí.” (11) Nahum Tevet cria esculturas que não podem ser fotografadas nem apreendidas na sua totalidade. São do tamanho das salas.

Z O U / Zona de urgência

Talvez seja essa a mais confusa das salas da Bienal precisamente porque pretende mostrar a confusão das cidades, principalmente da Ásia e do Pacífico, transformadas em zonas de urgência (que eu preferiria chamar de “zonas de emergência” incluindo nelas a cidade de São Paulo onde vivo). São vídeos, projetos de cidades, visões fantásticas da realidade irreal, e símbolos do poder da globalização esmagando as minorias. Em evidência o jeep sofisticado, com vídeo e sistema de som, ostenta sobre o para brisa a inscrição “In God we Trust”, muito embora o poderoso veículo ostente a placa “Filipinas”. O vídeo de Chen Shaoxiong brinca com imagens anti-terror mostrando torres (como as duas torres de Nova York) protegendo-se de ataques aéreos dando lugar para que o avião suicida passe por elas sem causar dano algum. As imagens assemelham-se a cartoons. Brinca-se com o erotismo, com os soldados e com as aero-moças quando mostram para os passageiros as instruções de segurança em voo.

Estrutura de sobrevivência

Esta porção da Bienal volta-se para as crises políticas, sociais e econômicas da assim chamada América Latina. Seus principais personagens são a Argentina, o México, a Colômbia e o Brasil. A arte, aqui, é considerada peça de resistência. A exposição, mais do que as outras, pretende relacionar ética com estética. O resultado pende mais para o lado da ética do que para a estética como em geral acontece quando se tenta relacionar as duas dimensões.

Representações árabes contemporâneas

A Bienal vai se tornando uma espécie de fórum em favor dos oprimidos. Aqui se fala da Palestina, de Beirute, do Egito, do Líbano e do Iraque. O que importa agora é a luta pela libertação desses povos. Pergunta-se: qual o papel da arte em situações como essas? Talvez não haja respostas. Vi alguns vídeos nos quais mulheres árabes repetiam seus depoimentos a respeito da difícil situação em que viviam naquele remoto mundo. Ressaltam a questão da liberdade e da ocupação de territórios por forças estrangeiras. Fiquei imaginando o que poderiam fazer os artistas na Bagdá bombardeada e, depois, ocupada.

Alteração do cotidiano

Gabriel Orozco, curador desta sala, abre o catálogo com um quadro-poema. São 36 linhas com a palavra italiana “vita” repetida aproximadamente 36 vezes em cada linha, interrompida na metade da linha 11 pela palavra “bomba” até a metade da linha seguinte. Termina com as palavras “vita morte”. As alterações do cotidiano são sinalizadas por um automóvel desmontado com seus componentes pendurados por fios quase invisíveis. Fernando Ortega apresenta um aparelho para eletrocutar insetos. Cada vez que um desses pequenos animais voadores entra em contato com a máquina mortífera produz um curto circuito e as luzes da sala se apagam.

Estação utopia

É provável que as utopias sejam engraçadas. E mais ainda quando se relacionam com obras de arte. Talvez o contrário. Quando as obras de arte pretendem ser mensagens utópicas. Obras de arte são lugares. Ocu-

pam espaços e tempos. Relembrando esta parte da Bienal dou-me conta de que os artistas precisaram de palavras, de frases e conceitos. Elas vão da mais deslavada ingenuidade às mais mirabolantes promessas. Como estas: “A vida será gloriosa para todos”, “Nas terras prometidas não nos reconheceremos nem reconheceremos os outros”, “Eu vejo a felicidade”, “Ame a diferença”, “Utopia, um mundo, uma guerra, um exército, uma roupa”, “Com a ajuda de pílulas para dormir e de álcool, os fundadores { dos reinos de Elgaland e de Vargaland} abandonaram seus corpos em ascensão para o céu para retornar ressuscitados na vida eterna . A morte foi abolida.”, “I was dreaming... I was dreaming”, “A fluidez”, “Utopia é um aparelho contra a surdez”, “Love”, “É finita la guerra”, “Buda disse que quem enxergar o Dhamma também o verá”, “Esperaremos para esperar: planejaremos para planejar”, “Abriremos em breve”, “Todos ficam mais leves” etc.

A mais forte mensagem utópica também aparece em palavras: “Alguma coisa está faltando”. Essa coisa que está faltando não tem nome porque não está em lugar nenhum. É por isso que está faltando. Depois de percorrer os enormes corredores desta secção da Bienal, a coisa que estava faltando não apareceu. Essa coisa foi nomeada por John Baldessari como “There not here”. Só que esse “lá” que não estava “aqui” tampouco estava “lá”, posto que “lá” também era um lugar. A frase, “alguma coisa está faltando” é de Brecht. Foi usada de maneira artisticamente gráfica Mas que será que está faltando? Temos carros, televisão, vídeos, igrejas, deuses, sexo e filhos. Mas parece que nada disso é suficiente. Talvez por isso Maathew Hale escreveu (ou derramou) 26 lágrimas em forma de votos para recitação em uníssono.

Links e Interlúdios

Nesta parte da exposição aparecem projetos de arquitetura do Arquivo del contemporâneo, The cord, Reserva artificial, Espaço vazio cheio de arte, Três áreas para a mente do visitante e A reciclagem do futuro. Esses projetos relacionam-se principalmente com a cidade de Veneza embora recebam colaboração de institutos de diferentes partes do mundo. Esta exposição distribuiu-se entre os Giardini e o Arsenale.

Países participantes

O catálogo da mostra informa que 64 países do mundo mandaram obras de arte para esta Bienal. Andei por meio dessas obras mas não procurei verificar se o número anunciado correspondia ao que era mostrado. Aqui e ali algumas surpresas. Deverá a arte ser surpreendente? No pavilhão da Austrália triunfa (?) a engenharia genética com figuras deformadas de clones, animais misturados com seres humanos ou vice-versa. O pavilhão do Egito foi cercado de pequenas imagens de pombas esculpidas que nos levam ao interior da instalação de Ahmed Nawar, considerado um dos mais importantes artistas pós-modernos desse país. Lá dentro representa com o auxílio de espelhos a luta entre o sonho e o pesadelo. E termina sua introdução ao que fez dizendo: “Resistamos... resistamos... resistamos”, naturalmente às ameaças do pesadelo. As pombas brancas representam o sonho. Os morcegos, a escuridão do pesadelo. Demasiadamente óbvio, por certo. A Grã Bretanha confunde a visão com seus verdes e vermelhos puros espalhados pelo chão, pelas paredes e pelo teto. A Grécia, quem diria, caiu na gandaia da mixed media e surpreendeu os que pensavam encontrar estátuas antigas com novas formas de escultura, oníricas certamente, contra a lógica cartesiana cheias de imagens flutuantes e fugidias. Luxemburgo ganhou o prêmio de melhor pavilhão com as obras de Su-Mei Tse. O espaço criado por ela chama-se “Air Conditioned” e não tem nada a ver com o que diz. Na verdade a palavra “air” tem a intenção de evocar experiências musicais tais como “ária” e “ear”. A Polônia acentuou o aspecto lúdico da existência. O artista Stanislaw Drózd montou uma enorme tela com as figuras de dados nas mais diversas combinações. Estava querendo dizer que estamos todos no jogo da vida. A Rússia, ainda traumatizada pela arte socialista da época stanilista, monta seu pavilhão com o título, “O retorno do artista”. Viktor Missiano, curador dessa parte da mostra, observa que “a metáfora, “o retorno do artista” procura definir o novo contexto artístico surgido na Rússia na última década. No final dos anos 90 a arte abandonou qualquer tentativa de ir além de suas fronteiras. Agora os artistas não querem ser nada mais além do que são: artistas. Não dissolvem sua arte em discussões filosóficas nem procuram encontrar lugar na mídia, na internet ou na realidade social.” Talvez mais surpreendente tenha sido o pavilhão da Espanha

com guardas impedindo a entrada de quem não portasse passaporte espanhol. Lá dentro pairava soberano o vazio. Mais uma vez, em vez de arte, cena de protesto. Estariam os artistas espanhóis querendo dizer que as fronteiras dos países nada mais são do que fronteiras do nada?

Comentário

Jorge Coli pergunta a respeito desta 50a. edição da Bienal de Veneza: “Vale a pena visitar essa grande exposição das artes contemporâneas?” E responde: “Vale sim. Não só porque os jardins são aprazíveis: foi ali que cada país construiu, ao longo do século 20, seu pavilhão para hospedar a cada dois anos a produção de seus maiores artistas. Não apenas porque os hangares dos antigos Arsenais, que abrigam o segundo grande módulo da mostra, exibem agressiva arquitetura rude e impressionante. Mas porque, na falta de vibração criadora maior, a bienal, bem ou mal, revela a tentativa comovente de preservar a tradição artística do mundo contemporâneo. Algo de residual, talvez, algo de incerto. Muitas vezes resumindo-se a mero exercício teórico, explicado nas etiquetas que acompanham as obras como bulas, descrevendo intenções prodigiosas que não acontecem. Porém, aqui e ali, acende-se certa centelha de fascínio.” (13) As razões do historiador da arte e articulista da Folha de São Paulo bem poderiam ser as minhas. Acho também que não obstante a ênfase na mensagem referencial mais do que na estética, esta Bienal serve para nos fazer pensar a respeito da arte no mundo contemporâneo mais pelo que ela deixa de mostrar do que pelo que mostra. É óbvio que dois artistas brasileiros presentes no pavilhão do Brasil não representam a arte brasileira atual. Acho que o mesmo se pode dizer a respeito dos outros países. Franck Giraud, marchand novayorquino, achou que “os exemplos exibidos não eram tão importantes como as mensagens”. Suspeita-se que os colecionadores, com medo de ataques terroristas, não se animaram a emprestar suas melhores obras para o evento. O mesmo Giraud conclui que “se os exemplos tivessem sido melhores a mostra teria sido fantástica”. (14) Teria sido mesmo melhor? Na verdade, o problema maior é que nós todos podemos fazer o que os artistas estão fazendo muito embora não tenhamos tido vontade de fazer coisas como essas.

Pós-modernidade e necrofilia

De tanto falarmos na morte acostumamo-nos com ela. Como ela é o nosso destino final, facilmente transferimos para a morte todas as coisas vivas e, nos vingamos fazendo morrer tudo o que parecia ser imortal. Desde o anúncio da morte de Deus por Nietzsche começamos a imaginar o fim de todas as coisas. Até mesmo com certo prazer. Heidegger, por sua vez, anunciou o fim (ou superação) da metafísica e da teologia. Conhecemos os esforços existentes para mostrar que a história também chega ao seu término. Sem Deus, nada mais conseqüente do que essa sequência de mortes. Assim, também o fim da arte. Quando o calor se transforma em labaredas na Europa e começamos a ficar com medo do derretimento das calotas polares também desconfiamos que o planeta terra poderá estar chegando ao fim de sua existência habitável. Afinal, todas as coisas são finitas e nós com elas. Mas a morte dessas coisas vem antecipada por seu anúncio na forma da pulverização ou, quem sabe, das rupturas. Walter Benjamin achava que a aura identificava a obra de arte. A aura era irrepetível. Assim como só poderia existir aquela Mona Lisa pendurada numa parede do Louvre (precisamente naquela parede) também só existia uma só Quinta Sinfonia de Beethoven. Muito embora a noção de aura se aplique de maneira diferente nas artes plásticas do que na música, a aura do quadro acabou sendo estática enquanto a da música se enchia de dinamismo e novidades. As repetições do quadro de Da Vinci são chamadas de reproduções e perdem a aura. É o que as torna diferentes do original. Mas as milhares de execuções da sinfonia de Beethoven, todas diferentes, são sempre originais posto que a mesma obra torna-se viva e, de certa maneira, outra em cada vez que é tocada. Não obstante, sempre se tratará da mesma obra musical. Com isso a idéia de aura é desafiada para dar lugar à disseminação. Nos tempos pós-modernos o abandono da aura adquire outra forma e sentido. Não se cria oposição à aura por meio da simples reprografia. Entra em cena o que se chama de minimalismo. Será o minimalismo parente da clonagem? O clone é igual ao clonado mas não é ele. Trata-se de nova criatura. Ora, num mundo de clonados quem desaparece é o clone porque ele não tem a qualidade do novo produto e, certamente, não será afetado por ele. Andy Warhol disse certa vez que todos somos igualmente artistas e que podemos fazer nossas obras de arte sem pedir

permissão a quem quer que seja. Estava decretando o fim da arte. Se todos somos igualmente artistas ninguém mais é artista. É o que está acontecendo, por exemplo, com a poesia. Fiz recentemente uma pesquisa entre os estudantes de filosofia do primeiro ano, na faculdade onde trabalho. A maioria deles se confessou poeta. Essa legião de poetas não mais se interessa por alcançar públicos específicos. Cada poeta lê-se a si mesmo. O minimalismo transforma-se em narcisismo. Como não existem tribunais destinados a determinar o que é poesia e o que não é, o juiz é o próprio poeta. Mais ou menos como havia sugerido Rainer Maria Rilke ao seu jovem missivista. “Você morreria se não pudesse escrever poesia?” O jovem poeta talvez tenha ficado triste. Sabia que não moreria se deixasse de escrever seus garranchos. Mas escrever seus versos ajudava-o a não morrer e isso lhe bastava. Como o jovem do evangelho que pergunta a Jesus o que deveria fazer para segui-lo, ele que era rico. Jesus lhe ordena: “Vai, vende tudo o que tens e dá tudo isso aos pobres. Depois vem e me segue”. O jovem também se retirou triste e o evangelho não diz o que ele fez. É provável que tenha feito o que todos nós faríamos. Continuaríamos a seguir Jesus de longe. Como os poetas que não se animam a morrer se não escreverem. Continuam a escrever de longe. Numa recente revista de poesia chamada *Et cetera-literatura & arte*, vale a pena ler a matéria intitulada, “A poesia está morta, mas juro que não fui eu”. Nela, o autor confessa: “A poesia não morreu, mas todo mundo virou poeta e todo poeta clone de outro clone. Será que a morte é apenas a clonagem da vida?” (15) Essa repetição persistente assemelha-se às coisas que a gente diz na roda do dia, sempre iguais, sempre do mesmo jeito e sempre com a mesma entonação. Quem conhece um pouco de história da arte e se acostumou a ver nos museus o que sobrou da repetição do passado, dá-se conta do que estou querendo dizer. Se Mondrian inventou aqueles traços cubistas para se livrar da perseguição do referencial, criou, por outro lado legiões de clonadores que para não agredir o direito autoral mudaram as cores, os lugares dos traços e até mesmo a dimensão das telas. Mas, assim mesmo, clonaram. Na Bienal de Veneza a gente procura o elemento estético e se dá conta de que ele submerge no referencial. Os vídeos são em geral monotemáticos. A gente fica dez minutos na frente de imensos telões para ver a mesma coisa se repetindo ad nauseam. Aproveitando-

me da técnica da clonagem imaginei alguns vídeos inéditos (também chamados de “vídeo-instalações”) para exercitar a minha criatividade. Num deles, a câmera mostra um pequeno restaurante com o aparelho de televisão ligado num jogo de futebol. As pessoas sentadas na frente de seus pratos cheios de comida estão paralisadas com os olhos presos na pequena tela. Para tornar o vídeo mais atraente faço a câmera em minha mão tremer de vez em quando ou passar por breve apagão. Mas as pessoas continuam esquecidas de seus pratos e se transformam em robôs hipnotizados pela mídia eletrônica. Esse vídeo duraria 6 minutos. Imaginei uma outra vídeo-instalação de caráter científico. A câmera filma de cima para baixo uma macieira. Sentado sob a macieira está Isaac Newton. A maçã vermelha, muito grande, começa a oscilar sob o vento. Eu usaria um grande ventilador para sacudir a árvore. Isaac não se move. Dorme. A ventania aumenta. A maçã oscila com mais força. Isaac ronca. De repente ela se desprende da árvore e sai voando pelo espaço. Isaac acorda-se e entra num balão dirigível em busca da maçã. Quando a alcança ela se transforma numa fórmula matemática. Essa obra de arte duraria cerca de sete minutos. Poderia ser acompanhada por alguma música tocada em realejo. O vídeo seria rodado em fundo verde, Isaac desenhado na técnica da gravura com a cor preta e a maçã seria vermelha rutilante. O dirigível seria azul. No final apareceria a legenda: “That’s it folks” acompanhada de enorme explosão com estilhaços da maçã vermelha espalhando-se pela tela e se transformando em números.

Onde está a substância?

Paul Tillich gostava de empregar em seus escritos a terminologia própria da filosofia grega antiga. Dividia a realidade, como Aristóteles em elementos ou dimensões binárias: essência e existência, substância e acidentes, matéria e forma e ato e potência. Ele narra, em pequeno artigo publicado em *Parade, Sunday Star Ledger*, sua primeira experiência com a obra de arte. Diz que se encontrou com a beleza pela primeira vez em 1915 “revelada por um homem que morrera há quatrocentos anos”. Tratava-se do quadro de Sandro Botticelli pintado no século XV, A madona e o menino cercados por um coro de anjos. Escreveu o que sentiu quando viu, mais tarde, a obra original, num museu de Ber-

lim: “Contemplando-a, cheguei perto do êxtase. Na beleza da pintura manifestava-se a própria Beleza. Ela brilhava por meio das cores assim como a luz do dia refulge através dos vitrais das igrejas medievais. Enquanto permaneci banhado pela beleza concebida há tanto tempo, algo da fonte divina de todas as coisas veio a mim. Saí de lá sacudido.” (16) Quando fala na manifestação da “Beleza” está retomando o conceito platônico do mundo das idéias. A beleza, nesse caso, não era a obra de arte, mas a idéia que nela se traduzia. Havia, nesse caso, duas coisas: o quadro de Botticelli e a Beleza que não era o quadro de Botticelli. O quadro era mero veículo para a manifestação de algo maior do que ele. A beleza, então, pertencia ao mundo da substância.

O pensamento estético de Tillich fundamenta-se, pois, na filosofia grega. Quando se contempla qualquer obra de arte faz-se necessário procurar o que está por detrás dela ou, como ele gostaria de dizer, a sua profundidade. Essa “profundidade” era precisamente a sua substância. Os estudiosos da teologia da cultura sabem de cor a frase: “a religião é a substância da cultura e a cultura é a forma da religião”. Assim, essa substância adquire vida própria e se manifesta como quer. Não se pode, segundo essa atitude, determinar a substância apenas pelo referencial que, no caso, seria o acidente. Acho que Tillich nunca conseguiu explicar a razão pela qual algumas naturezas mortas de Cézane ou as árvores de Van Gogh seriam mais religiosas do que, digamos, o Jesus de Hoffmann, com sua lanterninha batendo na porta ao anoitecer. Escreveu na obra *The Religious Situation*: “Pode-se ver, de fato, nas naturezas mortas de Cézane, nas figuras de animais pintadas por Marc, nas paisagens de Schmidt-Rottluff, ou nos quadros eróticos de Nolde a revelação imediata da realidade absoluta nas coisas relativas, o conteúdo profundo do mundo, experimentado no êxtase religioso do artista, refulgindo por meio das coisas. Essas coisas transformam-se em objetos sagrados.” (17) Essa profundidade, no entanto, depende da superfície do quadro. A superfície é mais ou menos como o espelho mágico de Alice no país das maravilhas através do qual se pode chegar a níveis misteriosos da realidade de certa maneira ocultos pelo que se vê. Esses níveis eram, para Tillich, o domínio do sagrado. Muito embora tivesse apreciado os mosaicos de Ravena e as pinturas da Idade Média e do renascimento, concentrou-se no expressionismo alemão

capaz, como achava, de nos levar ao que se queria expressar, isto é, à realidade humana profunda e sua ligação com o transcendente. Não podia, por isso, entender movimentos do início do século vinte como o modernismo, o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo. Detestava, em particular, o quadro de Salvador Dalí, *O sacramento da última ceia*, considerando-o “sentimental” e naturalista “da pior espécie”. Dizia-se “horrorizado diante dele”. Achava que Jesus parecia mais um bom atleta americano de baseball do que o Filho de Deus. (18) Talvez os desenhos de Dalí sobre passagens bíblicas tivessem recebido comentários mais favoráveis do grande teólogo alemão. Com isso reafirmava a importância que a mensagem referencial representava para ele. Não gostava dos artistas impressionistas porque, na sua visão, não conseguiam perfurar a superfície de suas obras para encontrar em algum lugar secreto a substância religiosa que tanto gostava de afirmar. John Dillenberger, na Introdução do livro *On Art and Architecture*, de Paul Tillich, oferece-nos esta descrição dos gostos do grande teólogo. Contrastando com o impressionismo, diz ele, “os artistas expressionistas rompem a superfície das coisas para penetrar em níveis mais profundos debaixo das aparências. Entre esses, Cézanne ocupa lugar central. Nele o natural dá lugar à profundidade. Em sua obra faz-se presente a transparência do significado metafísico. Van Gogh é interpretado projetando as forças criadoras da natureza na luz e na cor. Munch o terror cósmico. Franz Marc, que fora estudante de teologia como Van Gogh, pintou cavalos para revelar profundezas ignoradas das formas artísticas tradicionais. Inclui outros pintores expressionistas como Schmidt-Rottluff, Kirchner, Heckel e Nolde. Este último lhe parecia particularmente importante por causa de seus quadros religiosos cheios de profundidade como, por exemplo, *Pentecoste*. Também menciona Rouault positivamente. Mas com considerável percepção, Tillich observa que as representações de palhaços desse pintor pareciam ter mais profundidade do que seus temas religiosos, como se a religiosidade tradicional viesse à tona com dimensões mais profundas de natureza secular”. (19) Tillich achava que as expressões da condição humana constituíam a essência da arte. Esse tipo de arte era o que mais se aproximava da compreensão religiosa ou que mais se punha a serviço do sentido da religião. (20) Em todas as situações em que Tillich se expunha às obras de arte, andava sempre

em busca de sentido. É por isso que chegou até mesmo a considerar a famosa tela de Picasso, Guernica, um quadro “protestante”. Faltou-lhe, naturalmente, senso crítico e humildade.

A substância na Bienal de Veneza

Boa parte das obras exibidas nesta Bienal tendem mais para a superfície do que para a profundidade. São, na verdade, acidentes sem substância. Quando Tillich equaciona a substância com o elemento religioso, as coisas ficam piores. Os referenciais religiosos nessa grande mostra são escassos. É preciso vasculhar com paciência no meio dos vídeos e das instalações alguma referência ao sagrado. Imagino o venerável teólogo dando um giro pelos corredores entulhados dos maiws variados tipos de framento do Arsenale. A frase principal dos organizadores da “Estação Utopia” foi esta: “alguma coisa está faltando”. O teólogo apressa-se em responder. É claro que alguma coisa está faltando. O que está faltando é “o fundamento do ser”. Eu pergunto a ele, de que maneira tão tremenda realidade poderia se manifestar no jipe com a inscrição das cédulas americanas, In God we Trust. Para mim o jeep era apenas um jeep com certas conotações políticas relacionadas com a atuação dos Estados Unidos no mundo contemporâneo. O jeep não tinha substância alguma. Parecia mais mera peça de propaganda voltada para o engajamento em favor da paz. Aliás, grande parte do que se vê encerra mensagens desse tipo. Mas as mensagens não são a obra de arte. É certo que Tillich não acreditava que a substância religiosa estivesse contida indiscriminadamente em todas as obras de arte. É por isso que as classificava de diferentes maneiras e achava que certos estilos prestavam-se melhor a revelar a substância religiosa do que outros. Baseado no pressuposto teórico de sua estética chamou o quadro já citado de Dali de “junk”, termo equivalente a “lixo”. Imagino o expressionista Tillich voltando-se para mim e dizendo, “Mas é tudo junk neste espaço.” Junk ou não, eu lhe retrucaria, aqui tudo é arte. O problema é que o lixo também se transformou em arte.” Se a citada obra de Dali podia ser considerada “lixo” por Tillich, boa parte das instalações e dos vídeos desta bienal também poderiam ser inseridas nessa categoria. É que essas obras são superfícies e não pretendem esconder substâncias eternas sob suas aparências. Elas são o que aparecem.

Mas Tillich não se conforma. Dizia que a primeira experiência com a beleza fora a contemplação da obra já citada de Botticelli. Achava que ela possuía certo caráter revelatório. A segunda grande experiência de Tillich deu-se no plano dos conceitos. Escreveu: “meu encontro com o conceito abstrato paralelo de ser me levou à experiência semelhante”. (21) A descoberta desse conceito abstrato revelava-lhe “o poder de ser”. Tratava-se, nas suas palavras, da “deslumbrante percepção de que alguma coisa existia e não o nada e de que eu participava no poder de ser”. (22) Assim, tanto os conceitos abstratos como as obras de arte possuíam o poder da revelação. Só que esse poder significava a representação do que ficava por detrás da forma. Haveria sempre “o poder de ser”, o “ground of being”. Argumento com Tillich que a busca de tão misteriosa “profundidade” não significava que ela existisse e que era, portanto, arbitrária. Que faculdade poderia me capacitar para dar o salto metafísico tanto a partir da superfície do quadro como do conceito expresso no texto filosófico para regiões inalcançáveis tanto pela superfície do quadro como pela locução do conceito? Diz-me que “o filósofo trata a arte, como, aliás, tudo mais, filosoficamente” e que o artista por sua vez “trata a filosofia, como, da mesma forma, tudo mais, artisticamente”. (23) Retruco-lhe que não é assim que eu me comporto. Que eu, enquanto artista, não considero artisticamente a obra dos filósofos, posto que não são obras de arte, e que o filósofo, quando se deixa levar pela filosofia para apreciar ou, melhor, fruir a obra de arte, não a considera filosoficamente porque, se o fizesse, perderia precisamente o que há de melhor na obra que é a mensagem estética. Assim, convido-lhe para fazer o esforço de contemplar as obras de arte enquanto obras de arte sem a preocupação metafísica presente em sua filosofia. Convido-o a ouvir a mensagem de Heidegger a respeito da superação da metafísica e da teologia com o intuito de nos libertar da tirania das representações. Tillich argumenta que as obras de arte expressam alguma coisa. Que elas expressam o fundamento do ser. Acha que as obras de arte não são apenas obras de arte. (24) Ou, em outras palavras, que elas só chegam a ser obras de arte quando expressam esse fundamento. Em outras palavras, Tillich estava dizendo que a obra de arte não importa e que a única coisa importante é o que ela não é, isto é, seu fundamento, ou, nas palavras dele, sua “profundidade”. Em

contrapartida eu afirmo que as obras de arte são obras de arte e não tratados de filosofia ou teologia porque nada querem expressar além delas mesmas. E que as mensagens referenciais que elas carregam não são mensagens estéticas. Tomar a mensagem referencia pela mensagem estética seria como tomar o cavalete que sustenta a tela pela tela. Tal pensamento é difícil de ser aceito pelos teóricos do expressionismo. E era isso o que Tillich me parecia ser, com a desvantagem de limitar a expressão considerada por ele verdadeira (?) a certo “nível da realidade capaz de realizar nossos desejos de reunião com o sentido em todas as coisas.” (25) Nunca entendi porque a apreciação da obra de arte teria de ser, ao mesmo tempo, reveladora de sentido. Ela é seu próprio sentido. E eu entro em contato com ela não por meio da razão teórica mas por meio dos meus cinco sentidos. Ele me fala de beleza e de antecipação da perfeição a que todos almejamos. Almejamos, de fato, essa perfeição? Que quer dizer isso? Ah... nada melhor do que dar um passeio pela “estação utopia”. Aqui ninguém sabe exatamente do que se trata essa utopia. Todos os visitantes da Bienal gritariam em coro que “alguma coisa estava faltando”. Mas ninguém sabia que coisa era essa. Tillich aremata: “Esse grito de que alguma coisa está faltando é a coragem de ser em forma artística”. Eu lhe digo: “É, antes, a coragem de gritar em forma artística”. Isto é, o grito se transforma em canção. Porém, o grito que se transforma em canção contenta-se em ser grito transformado em canção. Não quer ser a narrativa ilusória de perfeições que não sabemos o que seriam. O fato crucial é que esse não saber não importa na emissão do grito nem em sua transformação em canção.

Até a próxima bienal de Veneza

A história das bienais anda paralelamente com a história do desenvolvimento das artes. Estou empregando a palavra desenvolvimento não em sentido evolutivo mas de passagem. Não se pode falar em desenvolvimento no sentido de progresso. Não há progresso nas artes. As manifestações vão se sucedendo mas nunca superando o que já se manifestou antes. Como não há critérios caídos do céu tampouco há cânones para se julgar o melhor e o pior. Mudam as técnicas, os estilos, as maneiras de produção, mas essas mudanças não têm direção. Talvez para nosso consolo, não havendo progresso tampouco haverá retrocesso.

Mark C. Taylor entende que “não há nada avançado intrinsecamente na arte não-objetiva assim como não existe nada inerentemente retrógrado na pintura não abstrata. Na verdade, no contexto da teoria e da prática pós-modernas, os termos ‘avançado’ e ‘retrógrado’ não têm mais sentido.” (26) Não precisamos, pois, temer o futuro. Não tememos o futuro não só porque ele não existe mas, principalmente, porque ele não nos ameaçaria se existisse. Do mesmo modo não tememos o passado pelas mesmas razões. Ficamos, então, com o presente que é tudo o que temos. E, assim, percebemos que nada nos poderá separar das artes, nem as variações dos estilos nem as filosofias que as rondam, uma vez que elas sempre serão o que aparecem ser no puro ato do seu aparecimento. Continuaremos a nos encantar com a música de Bach como se ela, afinal, não se tivesse prendido ao tempo em que viveu nem ao lugar onde costumava tocar a sua música. E a apreciaremos dessa maneira precisamente porque ela não pode ser medida pelo tempo de seu surgimento e porque o tempo do seu surgimento nada acrescenta ao sabor de sua audição nem nada retira dele. O triunfo do presente na obra de arte relaciona-se com o triunfo do presente em nossa vida. Quando chegamos ao ponto de fruir a obra de arte deste jeito, deixamos de considerá-la expressão do passado ou antevisão do futuro. A arte não sabe o que significa saudades nem utopia. Ao se realizar transforma-se em “ato puro”. É mais ou menos como o Deus de Tomás de Aquino.

Arte e religião

Ao me encontrar com o pensamento estético de Paul Tillich nos quilométricos corredores da Bienal de Veneza, comecei a meditar sobre as relações entre arte e religião neste início do século vinte e um. Do ponto de vista do referencial, pouca coisa nesta mostra tinha a ver com religião. É claro que Tillich não se abalaria com isso. Veria a “profundidade religiosa” na irrupção de seu ultimate concern precisamente onde a maioria dos mortais apenas se contentaria em perceber o vazio, a falta de sentido e a angústia provocadas pelo nada. Mas para Tillich como para a maioria dos teólogos a religião é totalitária. É totalitária porque está a serviço do deus, da deusa ou dos deuses que tudo inventaram fazendo desse todo a expressão de sua onipotente e onipresente divindade. Nesse caso, todas as coisas relacionam-se, de direito, com

a religião. Mas quando a religião se faz humilde e se transforma em exercício e experiência da contemplação do sagrado, abandona seus dogmas e cânones para se transformar no que Vattimo chama com tanta insistência de caritas, e desiste de controlar o mundo, a terra e a vida, a ansiedade desse relacionamento tende a desaparecer. Se isso puder acontecer, a religião deixará de “usar” a cultura em benefício próprio, libertando-a para se expressar segundo sua própria criatividade. Quero dizer com isso que o desejo religioso de tudo dominar assemelha-se ao que Hegel pensara ter alcançado na sua síntese onde todas as coisas se transformavam na mesma coisa. Para Mark C. Taylor, Kierkegaard teria sido o único filósofo capaz de perceber que a religião não representa a síntese entre estética e ética. E considera o filósofo norueguês, em certo sentido, “pós-moderno avant la lettre”. (27)

E assim chegamos aliviados ao final desta visita conscientes de que é melhor viver numa cultura fragmentada onde cada segmento tem sua vida própria. Ao sair dos Giardini, depois de comer um delicioso prato de pasta com peixe e de degustar o bom vinho italiano da região, percebi que cada pedaço da experiência tem seu próprio encanto e que não precisa ser fundamentado em algum outro pedaço maior do que ele para nos fazer sentir a alegria de viver. Heidegger sabia disso quando reafirmou a pergunta de Leibniz, “Por que o ser e não antes o nada?” Não temos a mesma resposta de Leibniz. Mas nos damos conta de que somos, de que é bom estar-aí no mundo e na terra e que ao anoitecer, desconfiamos de que no silêncio de todas as coisas o sagrado nos banha de seu esplendor que não precisa dos relacionamentos engendrados pela nossa razão para nos oferecer como numa concha a sensação de que habitamos poeticamente no mundo.

NOTAS

Primeira contra-capa do catálogo da Bienal de Veneza, ed. por Francesco Donani e Maria Luísa Frisa, Padova, Grafiche Peruzzo, Veggiano, 2003.

Idem.

BrasilConnects é uma organização voltada para a cultura e a ecologia empenhada em divulgar grandes eventos artísticos no Brasil e no exterior. Essa organização pretende trazer a São Paulo, na Oca, a mostra

do Palácio Correr, da Bienal de Veneza.

Catálogo da Bienal de Veneza, 2003, p. 425.

Idem, p. 3.

Idem, p. 66.

Idem, p. 93.

Idem, p. 123.

Idem, p. 133.

Idem, p. 151.

Idem, p. 180.

Idem, p. 586.

“Caderno Mais”, p. 19, Folha de São Paulo, 17 de agosto de 2003.

“Heat Upstages Art at the Venice Biennale”, The New York Times, 16 de junho de 2003, Arts.

Cf. Kathrin Rosenfield, “A luta da palavra com o espaço em branco”, p. 15, “Caderno Mais”, Folha de São Paulo, 24 de agosto de 2003. 25 de setembro de 1995.

Cf. págs. 53 a 70, New York, Henry Holt and Company, 1932.

Cf. a revista Time de 19 de novembro de 1965, p. 46.

On Art and Architecture, New York, Crossroad, 1987, p. xvii.

Idem, p. xviii.

Idem, p. 12 (“Art and Society”, três conferências pronunciadas na Escola de Arte do Instituto de Arte de Minneapolis em 1952.

Idem.

Idem, p. 13.

Idem, p. 19.

Idem.

Disfiguring, Chicago, University of Chicago Press, 1992, p. 14.

Idem, p. 311.

Observação: a poesia citada no início deste artigo é do livro, Ossos do vento, p. 62, publicado em Porto Alegre em 1977 pela Editora Grafosul.